

monitor

51

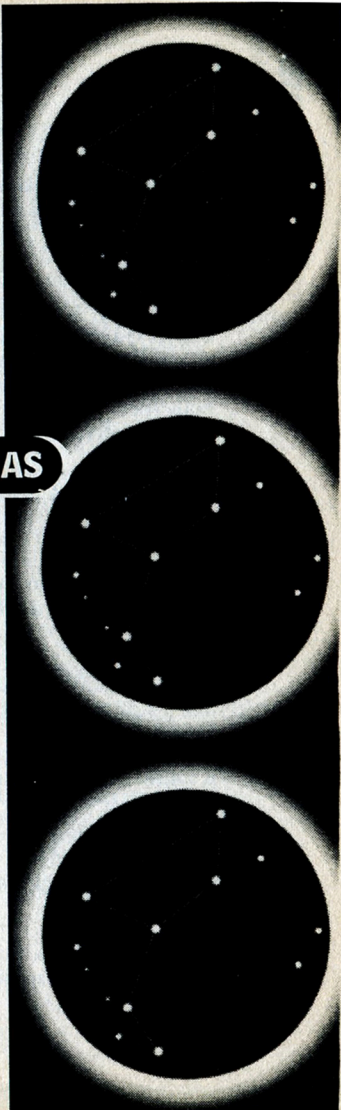
ano V
Dezembro 98
III série

Small is Beautiful - entrevista
com Fridge

CARLOS BEHEGAS

Daunik Lazro & Carlos Zíngaro
Peter Kowald & Ort Ensemble Wuppertal
Don Caballero
Eugene Chadbourne
Joe Morris, Ken Vandermark & Hans Poppel
Joane Héту & Jean Derome
Jon Spencer Blues Explosion
Robert Marcel Lepage & Martin Tétreault
David Shea
Silo
Telectu, Sclavis & Jac Berrocal
Marc Bolan
Zzzzzzzzzzzzzzzzzzzp!

Boletim Mensal Independente de Promoção
de Novas Ideias, Concepções e Formas Audio



«No Way Back» é o mais recente título de Zeena Parkins, editado, em Chicago, pela **Atavistic**.

«A Cloud Of Black Birds» do Joe Morris Quartet e o duplo CD «The Peach Orchard» de William Parker com In Order To Survive, são as duas mais recentes pérolas do catálogo **AUM Fidelity**.

«Super Are» é a reposição do mais recente Boredoms, disco que foi previamente carimbado pela *major* Japanese Warner Bros, mas acabou por ter sido muito maltratado. A responsabilidade deste facto deve-se à

Birdman,

label que também edita o primeiro disco solo de Ralph Carney, «Ralph Sounds».

A editora de Gunter Hampel,

Birth,

anunciou «Solid Fun», registo do duo Hampel (vibrafone e clarinete) e Christian Weidner (saxofones alto e tenor).

Dois novos discos foram recentemente disponibilizados pela

Captain Trip,

«Gold Regen» e «Year Of The Tiger»

dos germânicos La! Neu?.

Esta editora japonesa reeditou ainda, com seis faixas inéditas extra, «Jarden Au Fou», o segundo álbum a solo (de 1978) de Roedelius, originalmente lançado pela *label* francesa Egg.

«Pure Water Construction» é o mais recente disco de Simon H. Fell, lançado pela independente

Discus.

Nesta suite electroacústica participam, entre outros, Gino Robair, Chris Burn, Stefan Jaworzyn e Jenni Molloy.

Antes de anunciar o fim da sua actividade editorial, a

Douglas Music

lança a compilação «Collection de Praxis» e «Jazzonia» de Bill Laswell com Karl Berger, Byard Lancaster, etc.

Bart Hopkin tem novo trabalho na etiqueta norte-americana

Ellipsis Arts,

intitulado «Orbitones — Spoon Harps & Bellowphones», em que participam, entre outros, Tom Waits, ZGA, Lou Harrison, John Cage, Ellen Fullman e Apex Twin.

Brian Duguid, responsável pela **EST,**

anunciou a suspensão da sua edição

em papel. As novas tecnologias e o custo de manter as velhas conduziram ao fecho de um dos mais interessantes projectos ingleses na divulgação das novas músicas. Duguid garante a continuação deste projecto via boletim electrónico na Internet.

Um trio de guitarras carimba «Gtrobldq», nova edição da nova-iorquina

Knitting Factory.

Os músicos são: Vernon Reid, David Torn e Elliott Sharp. Ainda a realçar, «Eye'll Be Seeing You», o novo disco do contrabaixista Mark Dresser, com Chris Speed (saxofone tenor e clarinete) e Anthony Coleman (piano).

A editora/distribuidora japonesa

Locus Solus

anunciou a reposição de «Escape From New York», disco de Charles Hayward gravado durante uma *tournee* pelo Japão.

O regresso do projecto Sonora, iniciado há anos pela

Materiali Sonori,

está anunciado para breve. Recorde-se que esta iniciativa contempla a edição em livro e CD de trabalhos e ideias sobre músicos contemporâneos. Depois de John

Cage, a editora dedica-se à promoção da carreira do *avantgardist* John Zorn.

Com rituais e tradições bastante diferentes das da nossa cultura ocidental, o projecto *Somma*, de Eraldo Bernocchi e Bill Laswell, revela-se em «Hooked Light Rays», disco em que, para além das habituais deambulações pelas escritas electrónicas, o duo convida os monges tibetanos do mosteiro Sed Gyued.

Este CD está para surgir na etiqueta **New Tone**.

A Ogun

reeditou, sob o título «Lol Coxhill on Ogun», dois trabalhos antigos deste músico («Joy Of Paranoia» e «Diverse»).

De Nova Iorque chegam notícias frescas da

Pogus Productions.

«Travels Of The Spider: Electroacoustic Music From Argentina» é, como o nome indicia, uma recolha de música electroacústica originária da Argentina. O disco reúne peças de Daniel Schachter, Ricardo Dal Farra, Martin Alejandro Fumarola, Alejandro Iglesias Rojas e Teodoro Cromberg.

Não há tempo a perder e muito menos de espera. Esta será uma das potlíticas da

Potlatch,

responsável pela edição de «No Waiting» de Joelle Leandre e Derek Bailey, e que regressa com três novos títulos dignos de sustentar a respiração: «Flux», duplo CD de Fred Van Hove, «Hauts Plateaux» da dupla Daunik Lazro e Carlos Zingaro e «Anatomie Des Clefs» de Michel Doneda.

Na

Rastaskan,

surgiu «Arch Duo» de Derek Bailey e Evan Parker, que inclui gravações do duo nos EUA em 1980.

O London Musicians' Collective anunciou a publicação de mais um número da

Resonance.

Em destaque estarão Philip Corner, Pauline Oliveros, Terry Riley, Charlemagne Palestine, Jim O'Rourke, Caroline Kraabel's Mass Producers, Chris Cutler, Damo Suzuki e uma conversa inédita entre Morton Feldman e La Monte Young. Como é habitual, inclui CD com temas exclusivos de Thurston Moore & John Tilbury, Pauline Oliveros, Philip Corner, etc...
(lmc@lmc ltd.demon.co.uk)

Depois de «Belle Confusion 966», Francisco López, mago no tratamento electroacústico de gravações «de campo», lança, em 1998, «Belle Confusion 969» no selo

Sonoris,

catálogo independente francês que este ano iniciou a sua actividade (cf. disco dos Osso Exótico) e que pelos vistos sabe bem quais as apostas a realizar.

Rom=Pari, grupo de Tatsuya Yoshida, tem influências de Autechre, Aphex Twin, William Burroughs, Fear Factory, Bill Laswell, Stanley Kubrick, Otomo Yoshihide, Squarepusher, This Heat, David Shea, Scorn e John Zorn. O seu primeiro disco, «View», surge agora na

Sub Rosa,

que sugere a sua inclusão na prateleira da *electronic beat exotic music*.

Na label japonesa

Zenbei,

surgiu agora um álbum do duo Kazuhisa Uchihashi e Hans Reichel, sob o título «King Pawns».

Small is beautiful

entrevista com Sam Jeffers dos Fridge

por Vasco Durão

Tive o prazer de conversar com Sam Jeffers, dos Fridge, através da Internet. Falou-se sobre a (ainda curta) história dos jovens três membros dos Fridge (Kieran Hebden, Adem Ilhan e Sam Jeffers), os caminhos já trilhados e os que vêm a seguir. Até à data já vamos com dois excelentes álbuns («Ceefax» e «Semaphore») e uma compilação de temas previamente editados em vinil («Sevens and Twelves»). Agora que se aproximam voos mais altos, a ver vamos se o espírito se mantém tão independente como aquilo que nos foi dado a entender.

Quando te contactei pela primeira vez, disseste-me que estarias disposto a colaborar em tudo, desde que fosse a uma escala pequena. Porquê esta afirmação? Não estariam vocês interessados numa entrevista com maior projecção para a vossa música,

como por exemplo para a «The Wire»?
SJ – A questão da pequena escala quer dizer somente que eu provavelmente prefiro dar uma entrevista a um fanzine do que ter um artigo mínimo numa revista com maior distribuição. Já demos algumas entrevistas em Inglaterra para revistas que vendem mais de 50.000 cópias por mês e têm sempre sido algo entediantes. Estou contente por fazer esta. Na realidade, a nossa música tem uma grande projecção no Reino Unido. Temos críticas e entrevistas muito boas, a nossa música parece ser respeitada e vendemos todas as cópias que imprimimos. No que diz respeito à «The Wire», tornou-se recentemente política nada mencionar sobre a nossa música. O nosso *press agent* falou com uma pessoa da revista e, aparentemente, a nossa música é considerada «imprópria» para eles. No que me diz respeito, é um monte de merda.

Qual é a história dos Fridge? De onde é que vocês são e de onde vem o nome?

SF – A nossa história... Formámo-nos na nossa escola, a South London School. Na altura tínhamos 16/17 anos e só queríamos curtir um bocado, fazer umas versões divertidas, aprender uns com os outros e perceber o funcionamento dos nossos instrumentos. Não surgimos com a

intenção de ser uma banda instrumental. A verdade é que não existia ninguém que conseguisse cantar ou escrever letras dignas de serem ouvidas. Assim, começámos a tocar temas monocórdicos simpáticos, fizemos uma K7 *low-fi* e enviámo-la para uma pequena editora londrina. Ofereceram-nos a primeira parte de um concerto com uma banda que imitava os Pulp e os Divine Comedy. Estavam lá para aí umas 10 pessoas. A sorte começou quando Kieran conheceu o baixista de uma banda de acid-jazz chamada The Emperors New Clothes. Ele trabalhava com um produtor chamado The Underdog que estava a montar uma editora, a Output. Recebeu uma K7 nossa e fomos a primeira banda da editora. O nosso primeiro álbum [«Ceefax»] foi gravado numa K7 áudio nas férias de Verão de 1996 e foi lançado para um público muito apreciador em Janeiro de 1997. Tínhamos entre 18 e 19 anos na altura. O segundo álbum [«Semaphore»] foi gravado no Verão seguinte e lançado em Janeiro de 1998. Estávamos os três na universidade. Eu em Arquitectura, o Kieran em Informática e o Adem em Matemática. Pouco tempo antes de «Semaphore» ser editado, a Go! Beat Records ofereceu-nos um contrato discográfico. Mastigámos um bocado a coisa, mas

eles ofereceram-nos dinheiro suficiente para abandonar a universidade e seguir a música a tempo inteiro. Deram-nos um contrato de cinco discos, com edição da MCA, e saímos todos da universidade em Junho de 1998. Entretanto, já gravámos o nosso terceiro álbum, com oito temas e 43 minutos. Tem alguns electrónicos, outros mais ambientais com 30 segundos, e três grandes temas de «jazz voodoo». Temos ainda cerca de 15 composições por editar. Estamos todos muito contentes com o nosso trabalho, que penso ser o mais conseguido e o mais completo... Por vezes, até tem um som coerente, com uma boa dinâmica. Aqui não há temas rockabilly ou de metal. Vai sair em Março ou Abril, com um single a preceder. Espero que não tenhas de pagar o preço de importação, já que o disco deve sair nos EUA.

O nome Fridge foi inventado pela irmã do Kieran, relevante para algumas bandas americanas de que nós gostamos e que têm nomes de objectos inanimados. Fridge pareceu-nos suficientemente inanimado.

Já tinha ouvido dizer que vocês eram muito novos.

SJ – Actualmente temos entre os 20 e os 21 anos.

Quais são os vossos propósitos na música?

SJ – Não temos um objectivo definido. Inspiramo-nos em tudo o que nos rodeia, no passado, no presente, de forma aleatória, para produzir música da mesma maneira que muitas bandas não-instrumentais, líricas, melódicas, rítmicas, etc. Julgo ser perceptível que não temos influências definidas em «Semaphore», um disco pouco definido, com estilos a mais para ser um álbum completo. É difícil de ouvir do princípio ao fim. De qualquer modo, tem a ver connosco porque estamos sempre determinados a não ser catalogados. Ninguém pode afirmar com segurança aquilo que se passa na nossa cabeça. Por isso é que têm sempre de nos ouvir antes de fazer juízos. O disco que acabámos de gravar é o primeiro que tentámos definir antes de começar. Pretendíamos

trabalhá-lo mais, mas acabámos por escrevê-lo e gravá-lo em três semanas.

Quais são as vossas principais influências musicais e culturais?

SJ – Não penso que exista uma cultura musical definida. Acho que o rock, a música de dança, o country e o jazz são as nossas influências. Mas não estou preparado para especificar nada dentro dessas categorias. Culturalmente, pensamos que este final dos anos 90, especialmente na Inglaterra, é a altura ideal para a nossa música. Em termos puramente práticos, há muitas editoras, muitos estilos e um motor mediático todo-poderoso para promover os discos. Em termos de audiência, há uma enorme quantidade de pessoas dispostas a apreciar música experimental, dispostas a ser mais indulgentes face a esta música. Também somos essas pessoas.

FRIDGE
SEVENS AND TWELVES

Qual é a vossa implantação em Inglaterra, um país principalmente conhecido pelo brit-pop dos Oasis e dos Blur?

SJ – Espero que, ao contrário desses grupos, a nossa música não seja dominada pelas nossas experiências em Inglaterra. Não estou certo que a Inglaterra seja relevante para a banda.

A música dos Fridge demonstra uma maturidade e uma complexidade dignas de bandas como os Tortoise, por exemplo. Conheces o movimento de Chicago? Sentes alguma relação entre esse movimento e a vossa música?

SJ – Gosto muito daquilo que nos chega de Chicago. A maioria das bandas são muito precisas naquilo que fazem, acrescentando sons como se se tratasse de equações matemáticas. A olho nu o nosso som é semelhante. Contudo, a forma como misturamos os sons, maioritariamente por improvisação, é muito diferente. O movimento de Chicago está muito distante de nós. Se houvesse um movimento coerente no Reino Unido, talvez nos sentíssemos mais próximos de Chicago, através de algumas ligações entre bandas inglesas (por exemplo, Stereolab e Autechre) e John McEntire. Tal como está, o movimento

britânico está muito fragmentado e com poucas interligações para espalhar a palavra sobre a música experimental.

Conheces o conceito «pós-rock»? Qual é a tua opinião sobre ele?

SJ – Conheço o termo. Temos sido considerados pela Imprensa como uma banda de pós-rock. Não me incomoda que se agrupem várias bandas debaixo de um estandarte, mas preocupa-me que isso arraste atrás conotações antimusicais algo agressivas, podendo afastar os ouvintes. Acho que os Fridge não são antimusicais.

Os Fridge costumam tocar ao vivo? Como é que soam e aparecem em concerto?

SJ – Actualmente, tocamos muito pouco ao vivo, sem *tourneés* ou concertos regulares. Este ano tocámos cerca de oito vezes. Somos só três e com pouco espaço para transporte. Por isso, tendemos a tocar somente guitarra, baixo e bateria, e às vezes também com um teclado. Tocamos versões aumentadas e improvisadas de antigos lados-B. Estamos a pensar em comprar um ou dois samplers para tocarmos ao vivo tudo o que já escrevemos.

Depois do maravilhosamente sujo «Ceefax», do mais enciclopédico «Semaphore» e da exploração da electrónica até ao limite (do tempo e da melodia) em «Sevens And Twelves», que estradas vão seguir no futuro?

SJ – «Ceefax» é um disco sujo porque foi a primeira vez que gravámos. E gravámo-lo no meu quarto. «Semaphore» foi escrito e gravado numa semana e meia, também no meu quarto. Foram ambos gravados em K7 áudio. A nossa nova editora pagou um estúdio para trabalharmos durante um ano e comprou-nos um gravador digital de 16 pistas e algumas caixas de ritmos e efeitos. O novo disco é semaforico, muito diverso, mas sem aqueles temas só com guitarra, baixo e bateria. Como já disse, há longos temas jazzísticos, alguns baseados em *loops* melódicos e outros muito estranhos. Pretendemos todos fazer discos a solo mas não posso prever os resultados. Como sempre...

Carlos Bechegas

«Sempre tive a preocupação de evoluir»

por Rui Neves

«Flute Landscapes» é o título do novo disco de Carlos Bechegas, com selo AudEo. Aqui ficam as suas palavras a propósito deste solo em que homenageia Steve Lacy, Derek Bailey, Evan Parker e Peter Kowald.

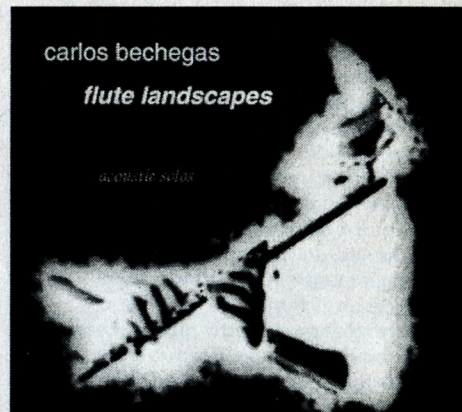
Quando Derek Bailey definiu uma improvisação idiomática, apercebemo-nos que havia outras escolas. Hoje tocar música antiga tem implícita uma forte noção de improvisação. A música ocidental do Séc. XX tem também uma noção de improvisação. Também as músicas ancestrais de África, Índia, Irão, Japão ou o jazz. Como te situas como praticante de música improvisada?

Carlos Bechegas - Tendo em conta a realidade do meu percurso e a minha experiência, concretizada em concertos nesta área desde a participação no grupo Plexus em 1983, como flautista e compositor, a minha opção tem sido a improvisação estruturada, na concepção

para colectivos e projectos a solo. Embora, pontualmente, já tenha actuado em contextos de improvisação totalmente indeterminada, gostaria no futuro de participar mais vezes neste tipo de projectos. No entanto, torna-se para mim necessário uma de duas premissas: estar envolvido num grupo em que já existe uma longa prática comum, ou a possibilidade de interagir com músicos de grande experiência. Isto porque a vivência peculiar que caracteriza esta forma de concepção, se por um lado proporciona uma grande satisfação pela envolvimento e tensão do colectivo, pelo inesperado das narrativas, por outro lado exige dos intervenientes uma enorme responsabilidade e criatividade espontânea, na constante procura de soluções e caminhos que dêem continuidade ao discurso.

Improvisação/composição. Cada vez mais a música improvisada parece ter sido composta ou minimamente conceptualizada. Como resolves esta aparente oposição?

C.B. - Na verdade essa oposição não existe. Aceitá-la significa considerar uma visão e uma análise redutora, que de forma minimalista inviabiliza a possibilidade de existência de diferentes nuances e cromatismos entre resultados totalmente previsíveis,



por contraste ao indeterminismo total. Esta visão não corresponde à realidade, tratando-se de uma retórica, defendida muitas vezes por diletantes que apostam numa incondicional liberdade total (a bastante para cobrir insuficiências várias), vagos experimentalistas identificáveis também em muitas outras expressões artísticas, que pouco têm de consistente nas suas ideias e percursos. Fazem parte de contingentes a reboque de modas e, como tal, hoje parecem identificar-se com A, amanhã com B. O tempo creditará justamente ou não este tipo de propostas, que tendem normalmente a vencer a batalha dos

media pela visibilidade conseguida, mas cujos resultados e formulações são efémeras.

Parece-me inverosímil que alguém possa desenvolver um percurso sério (no sentido da procura inconformada de rigor e inovação) na improvisação ou em qualquer outra área, sem adquirir conceitos, materiais; um domínio do instrumento e vocabulário previamente interiorizado num necessário tempo de vivência e aprendizagem. Tanto mais necessário na medida da consistência e da relevância dos resultados estéticos pretendidos. Alguma inspiração mas fundamentalmente pesquisa, muito investimento e trabalho, têm sido o testemunho e a mensagem que recolhi de várias personalidades desta área. Pelo meu conhecimento de vários projectos e experiências nesta linguagem, o que apreendo são várias posturas relativamente à fórmula escolhida para explicitar determinada narrativa. Intérpretes/compositores que optam por estruturas mais ou menos livres, gráficos de texturas e densidades, séries de notas ou *clusters*; *patterns* rítmicos ou até a completa renúncia da mais pequena pré-definição.

Na verdade, e este tem sido para mim um pressuposto constante, a qualidade depende sobretudo do interesse e da

pertinência do conteúdo e da formulação estética, mais do que da metodologia usada para a comunicar/interpretar.

Daqui decorre que faço improvisação estruturada porque pretendo expor certas ideias e conceitos, mas sem inibir a possibilidade de uma dinâmica flexível. Estruturas abertas à espontaneidade, privilegiando também uma retórica que possa conter uma carga emocional, um jogo lúdico que potencie a interacção específica desta linguagem.

As mesmas ideias e conceitos, formulados por outra ordem, condicionados por diferentes estruturas, com intensidades e em cenários diferentes, não perdem a relevância, se tiverem qualidade. A prestação de músicos como Steve Lacy ou Cecil Taylor, por mais inócuo que seja o contexto improvisativo em que se vejam envolvidos, nunca será redundante porque o seu universo musical é de uma consistência incontornável.

Pelo meu contacto com várias propostas, à excepção de improvisadores muito experientes e com discursos indiscutivelmente pessoais, não tenho apreciado qualidade satisfatória em projectos baseados na improvisação inteiramente livre, ou seja, demarcados de uma preocupação consciente com a narrativa.

Ela é para mim intrínseca à possibilidade de evoluir, a base essencial para encontrar alternativas.

Já participaste em expressões colectivas, mas nos tempos presentes tens optado pelo solo absoluto. É uma situação acidental ou uma estratégia deliberada?

C.B. - A minha actual ausência de participação em eventos colectivos é acidental, o que significa dizer que decorre das nossas infra-estruturas culturais, nomeadamente do número muito reduzido de possibilidades de concerto. O meu projecto de improvisação estruturada IK*Zs continua vivo. Objectivamente, e na qualidade de mentor de uma proposta, não me têm surgido convites com *cachet* que dinamizem um colectivo. Desde sempre, os grupos que desenvolvem actividade pública nesta linguagem partem da sua motivação e iniciativa realizando a maioria dos espectáculos em autoprodução, sem qualquer contrapartida financeira. Este cenário, que procuro actualmente contrariar porque não me parece razoável pedir eternamente a colaboradores que participem em projectos sem a mínima perspectiva financeira, reflecte a falta de condições que tem condicionado o investimento num grupo. Por outro lado, deve-se ao

facto de até aqui eu apenas estar interessado em desenvolver um idioma de interacção, que se designa actualmente por improvisação estruturada. No presente, a condição para eu reunir de imediato um colectivo depende apenas de uma proposta com *cachet* que me permita condições efectivas de convidar músicos. Em função da verba, é-me possível actualmente convidar improvisadores estrangeiros, com os quais tenho mantido contacto para o efeito, nomeadamente D. Bailey, E. Parker, B. Phillips. H. Bennink, I. Schweizer, G. Muller, P. Minton, etc... Relativamente aos seis projectos a solo que criei desde 1989, bem como à sua continuidade, nunca decorreram de contingências determinadas por outros cenários. Surgem naturalmente da minha necessidade de desenvolver ideias que depois concretizo em espectáculos, hibernando posteriormente na gaveta. Ao longo do meu percurso, sempre tive a preocupação de evoluir, tanto a nível técnico como no que respeita a conceitos. Esta dinâmica originou a concepção de vários e diferentes espectáculos a solo, independentemente de motivações e factores externos.

A tua exclusividade na flauta levou-te a tentar expandir as possibilidades do instrumento pela relação electrónica. Qual o estado da tua arte nesta questão fulcral da música pensada em digital?

C.B. - Relativamente à consideração «expandir as possibilidades do instrumento», ela é curiosa e pertinente, porque nunca tendo sido essa a motivação para a minha concepção a solo com electrónica, o facto é que se tivesse optado pelo saxofone, que toquei durante cerca de dez anos, esta fórmula não teria possivelmente surgido. A flauta afirma-se como um instrumento paradoxal porque, a despeito de ter um som magro, pouco incisivo na sua textura tímbrica, acaba por se revelar extremamente versátil e multifacetado, porque adaptável a múltiplos contextos quando se pesquisa o seu potencial expressivo. Tecnicamente, e falo pela minha prática, não é de fácil acesso essa dimensão, essa mais-valia (o que os factos nos revelam é que os músicos a têm preterido pelo saxofone ou, quanto muito, permanece em segundo plano como instrumento opcional), como também não é encontrar um discurso consistente; a interpretação adequada a essa faceta que permanece ainda por explorar nesta área da

música. Com o testemunho estimulante das irreverentes melodias de Eric Dolphy ou dos inovadores materiais sonoros propostos por muitos compositores clássicos contemporâneos, esse tem sido o meu desafio como permanente motivação para continuar a investir na sua dimensão acústica. Dessa dinâmica resultou objectiva e especificamente a concepção de CD «Flute Landscapes», cujo título procura explicitar para já o encontro com uma diversidade de caminhos e possibilidades a desenvolver em próximas criações. Relativamente à electrónica, embora surja como elemento que parece expandir as possibilidades da flauta, sobretudo porque a tenho utilizado em tempo real (o que lhe confere uma dinâmica de grande ligação ao instrumento), a sua utilização foi inicialmente determinada por um certo fascínio que decorre das inúmeras e intrínsecas riquezas deste novo material digital e do desejo de concretização do seu potencial numa linguagem específica. Actualmente, e falando do estado da minha arte pensada na relação com a electrónica, os pressupostos mais relevantes, porque não utilizo *tapes* ao vivo nem controlo por sequenciadores, passam pela concepção de uma estrutura a duas vozes, com que

procuro uma permanente mobilidade de discurso a partir dos materiais em interacção controlados em tempo real, e por continuar a assumir a flauta como protagonista, independentemente da introdução no *set-up* de novos dispositivos, nomeadamente o computador, articulando aleatoriamente partes de um todo.

Da música pensada em digital constata-se no presente que as vantagens são já inúmeras. Não tanto pela criação de formas ou de sistemas e gramáticas inovadores na área da composição, mas sobretudo ao nível das possibilidades de manipulação da estrutura e da morfologia do som, bem como da qualidade, da facilidade e do preço do seu registo e reprodução.

Terás consciência de flautistas exponenciais na actualidade. Quais os que melhor referencias?

C.B. - Embora sendo músico e compositor, o facto é que ouço e consumo no meu quotidiano pouca música desta área, sendo esta atitude extensiva aos flautistas. Não sinto necessidade nem impulso que me conduzam a uma fruição de música improvisada, como constato existir com muitas pessoas. Aprecio música clássica com mais regularidade,

também como cenário de fundo. Também não me forço a tal, o que faria eventualmente sentido no quadro da minha actividade como forma de inspiração, ou como parte essencial de uma metodologia de investigação, com o objectivo, por exemplo, de acompanhar sistematicamente o que se vai criando e produzindo nesta área. Conheço, no entanto, sumariamente, o trabalho de alguns flautistas: nos de perfil mais clássico, Michel Edelin e James Newton; como intérprete de música contemporânea, Pierre Ives Artaud; e com uma faceta mais acentuada na improvisação e na dinâmica experimental o americano Robert Dick.

Diria que sempre vivi a minha prática de uma forma isolada, com a necessidade de permanecer na minha ilha, procurando satisfazer o impulso de ir descobrindo outras paisagens a partir da minha experiência solitária. O prazer que me proporciona a circunstância de tentar seguir o meu próprio caminho, cedo se manifestou. Tem sido uma constante desde há vinte anos, quando, através da Orquestra Girassol, dirigida pelo contrabaixista José Eduardo, iniciei com o jazz a minha experiência na improvisação, tendo criado sistematicamente desde essa época os exercícios técnicos e

patterns de improvisação que eu considerava servirem melhor a minha intenção de inovar.

A demarcação relativamente ao timbre e às narrativas dos intérpretes do meu instrumento tem acontecido naturalmente, também porque tenho considerado bem mais interessantes e criativas as propostas conceptuais de outros improvisadores, nomeadamente J. Coltrane, E. Parker, S. Lacy, D. Bailey, C. Taylor.

A tua experiência pedagógica tem-te proporcionado novas atitudes musicais?

C.B. - Embora leccione há mais de vinte anos no ensino oficial, sendo profissionalmente a minha fonte de rendimento permanente, não, e sobretudo porque a minha prática lectiva se tem desenvolvido na área da expressão plástica. Os seminários/encontros que orientei durante alguns anos nas escolas do segundo ciclo com o tema «As novas tecnologias na improvisação e na criação musical» levaram-me, sim, a confirmar no trabalho com crianças entre os dez e os 14 anos que o ser humano não só é dotado à partida de uma forte intuição e disponibilidade para criar (também a partir de materiais e dispositivos desconhecidos, como era o caso), bem

como de uma sensibilidade e abertura para universos e propostas artísticas que ficam por desenvolver, condicionadas por outras opções e prioridades educativas.

Tens vinte anos de carreira musical: que balanço fazes e que perspectivas de futuro tens relativamente às músicas improvisadas?

C.B. - O balanço é positivo no que respeita à aquisição de conhecimentos e técnicas, bem como experiência em diversas formas de expressão artística, nomeadamente multimédia e teatro, com maior incidência em várias linguagens da música como o jazz, a música clássica, a popular e o rock. O meu interesse multi-idiomático e a necessidade de rigor técnico levaram-me a concluir o curso de flauta do Conservatório e a frequentar inúmeros e diferentes *workshops*, nomeadamente com Constança Capdeville, Emmanuel Nunes, Steve Lacy, Evan Parker, R. Teitelbaum; o Grupo de Teatro Welfare S. International, teatro musical com Fernando Grillo, etc., procurando satisfazer a minha apetência pelo enriquecimento multidisciplinar. Decorrendo das contingências do País no que respeita ao número de concertos na área da música improvisada, o

balanço é negativo se atendermos a uma média de dois por ano nos últimos 15. Este facto não só desmotiva como condiciona marcadamente a possibilidade de crescimento, evolução e maturidade de músicos que, pelas características inerentes à dinâmica da linguagem improvisada precisam de actuar ao vivo para progredirem.

Para concluir desdramatizando, porque não me identifico com as posturas daqueles que, incapazes de iniciativas, se apresentam como críticos/vítimas e sabendo que estamos num território onde alguns fundem a incompetência com a inveja, é francamente positivo o balanço no que respeita à persistência, também em defesa de uma estética de minorias e respectivos valores. Foi suficiente para (além de concretizar a partir de 1989 seis concepções originais a solo apresentadas ao vivo em autoprodução e organizar dois encontros de música improvisada) concluir um ciclo de investimento na formação e ter iniciado outro com a edição recente de dois discos, perspectivando no futuro próximo a continuação do registo de outros projectos, resultado do conhecimento e da experiência acumuladas.

Em relação às perspectivas de futuro para as músicas improvisadas, o meu

prognóstico é positivo dado o crescente interesse em todo o mundo pela interacção improvisada no seio das mais variadas linguagens e na curiosidade de novos e mais abrangentes públicos por projectos *underground* e experimentais. Este cenário surge também facilitado no que concerne a permutas de informação, transacção e comercialização de obras, pelo aparecimento de canais e estruturas alternativas, através do já insubstituível veículo de comunicação global que é a Internet.

Daunik Lazro & Carlos Zíngaro

«Hauts Plateaux»
[CD Potlatch, 1998]

Peter Kowald & Ort Ensemble Wuppertal c/ Evan Parker, Lê Quan Ninh & Carlos Zíngaro

«Cuts»
[CD FMP, 1998]

Depois de um disco a solo muito criticado pelos partidários da improvisação e da electrónica «hardcore» («Release From Tension»), eis dois-novos títulos com a participação do português Carlos Zíngaro, um de parceria com os saxofones alto e barítono de Daunik Lazro (o quinto duo, depois das colaborações com Richard Teitelbaum, Joelle Léandre, Dominique Pifarely e Peggy Lee — não, não é a cantora de «cocktail jazz»), o outro como convidado do Ort Ensemble Wuppertal de Peter Kowald, ao lado de Evan Parker e Lê Quan Ninh. Se este («Cuts»), apesar de particularmente interessante, não é mais (o que já é muito!) do que o fruto de quase um ano de acção formativa conduzida pelo



contrabaixista que é a alma da cognominada «Mafia de Wuppertal», na Alemanha, o outro («Hauts Plateaux») começa a dar muito que falar (foi lançado no mês de Novembro em França) e é um sério candidato a um dos melhores discos do ano de música improvisada. Começemos por ele, então, para dizer desde logo que aí encontramos Lazro e Zíngaro no melhor das suas formas, bastas vezes se excedendo em verve, técnica e imaginação. Gravado ao vivo e com toda a evidência disso, este é o primeiro documento (se excluirmos um tema em dueto incluído num velho LP da Hat Art assinado pelo saxofonista e nunca mais reeditado) que dá conta de uma das muitas parcerias que têm feito desde finais dos anos 70. No outro

disco em que tocam juntos, «Periferia», estão integrados num colectivo. Essa familiaridade presente-se nos resultados obtidos: os músicos conhecem-se bem e já prevêm as reacções um do outro. Ainda assim, Carlos Zíngaro introduz um elemento que não era costumeiro nos seus concertos a dois, a electrónica, se bem que, a maior parte das vezes, comedida. É sabido que Daunik Lazro não é um grande entusiasta da electricidade, mas não parece sentir-se deslocado aqui.

À parte a verificação de que é quase sempre o violinista quem dá as deixas, o que se torna levemente redundante (Lazro prefere sempre que sejam os outros a propor os caminhos que vai percorrer) e de, numa sequência, Zíngaro proceder por meios digitais ao abaixamento de uma oitava do violino que me coloca algumas reticências (admito esta minha divergência instintiva relativamente ao célebre conceito de Cage: há sons de que não gosto), o CD é fabuloso e agrada tanto aos militantes da improvisação livre como aos do jazz. Este mais por «culpa» do interveniente de Paris, um herdeiro ilustre da visceralidade ayleriana e da estética do free. Os encontros de instrumentos melódicos são sempre delimitadores das tramas que podem surgir, mas não se

presentem restrições de qualquer tipo nestes temas que, sendo mais jazzísticos do que poderíamos esperar, mantêm o velho sabor da música de câmara, intimista mesmo quando resvalando para algum expressionismo. Espreita neste disco, até, o risco da exibição virtuosística, inevitável quando se trata de dois improvisadores de grande técnica e personalidade musical forte, mas ambos sabem a cada momento como afastar esse fantasma, distorcendo, sujando ou ironizando as suas próprias prestações. «Cuts» tem características bem diferentes, com o sentido colectivista da improvisação orquestral no lugar da interactividade «tête-a-tête» e o curto fôlego em vez dos desenvolvimentos a longo termo. As peças do disco, destacadas (ou «cortadas», tal como o título indica e se presume na audição) de execuções mais espraçadas, não têm, regra geral, mais do que um ou dois minutos de duração. O que faz com que se apresentem como situações, células de resolução tímbrica e textural, as duas vertentes mais acentuadas nele. A orquestra divide-se em subgrupos, assim variando o âmbito sonoro e cromático do álbum, e raramente se ouvem solos — quase só pelos estilos respectivos, aliás, é possível reconhecer Evan Parker e Carlos Zingaro entre as palhetas e as

cordas de arco. Ninh é o único percussionista, pelo que está nas suas sete quintas, e Kowald não toca, apenas orientando a formação de um modo que, mais do que uma vez, faz lembrar as «conductions» de Butch Morris.

Durante a formação dos músicos reunidos no Ort Ensemble, alguns deles muito jovens, o acima apontado Butch Morris, Parker, Floros Floridis e Zingaro contribuíram com «workshops» tematizados, o último com os elementos da secção de cordas. Se assim se explica a inclusão de dois deles na gravação de estúdio final, ficamos no entanto sem ter uma ideia do que aconteceu ao longo das sessões, que não foram registadas. Uma pena, tendo em conta a afirmação do próprio Peter Kowald nas notas do «booklet» de que houve momentos de pura magia irremediavelmente perdidos. Os músicos portugueses que trabalharam com ele e com Zingaro num seminário organizado pelo Goethe Institut em Lisboa sabem bem ao que se refere.

[REP]

Don Caballero

«What Burns Never Returns»

[CD Touch & Go, 1998]

Há uns tempos, li numa crónica publicada no fanzine norte-americano «Spontaneous Combustion» que se comentava, em certos meios de Chicago, que, com a voz, Don Caballero seria o mais consistente conjunto de rock'n'roll do mundo. O autor do texto não hesitava na atribuição de tal epíteto ao quarteto, mesmo sem voz. Não me interessa aqui tomar partido por qualquer dessa posições. Apenas me importa sublinhar, neste episódio quase falido de interesse, o surpreendente desconcerto provocado pela ausência de matéria verbal na música de Don Caballero. De algum modo, é revelador de uma colagem a noções estabelecidas daquilo que caracteriza a música popular, concebida enquanto narrativa. Na verdade, «What Burns Never Returns» diverte-me justamente pelo divórcio entre a titulação das composições e a matéria sonora disponibilizada ao ouvinte. O discurso verbal possui um carácter gnómico (pequenos aforismos de suposta qualidade universal) em perfeito contraste com composições intermináveis pautadas pela hesitação e pela indecisão de um caminho entre

inúmeras possibilidades. Um título como «In The Absence Of Strong Evidence Of The Contrary, One May Step Out Of The Way Of The Charging Bull» sinaliza um desejo de comunicar, de tornar dito. Don Caballero quer dizer, mas quer que sejam os instrumentos a fazê-lo. Mesmo que esse gesto se realize numa tensão sem solução entre «texto» verbal e «texto» musical. Não existe, pois, em «What Burns Never Returns», uma palavra definitiva: a determinação apresentada pelos títulos não encontra eco na afasia dos instrumentos, sustentados em acordes na iminência de se perderem e da imperfeição. A ausência de voz, essa, é uma ausência constantemente recordada — em «In The Absence...», por exemplo, a estrutura musical alimenta a expectativa de uma voz que não chega a surgir —, mas que se pretende ver ultrapassada.

No entanto, em «Delivering The Groceries At 138 Beats For Minute», há uma voz enigmática que invade o espaço instrumental de Don Caballero. É um grito quase abafado pela torrente eléctrica dos instrumentos e que serve a marcação da chegada do momento mais catártico da composição. De onde vem esta voz de tumba? De um passado onde a música ainda comunicava ou de um futuro em que o

registo musical domina, agora que anuncia o esvaziamento das linguagens?

Quando Don Caballero propõe «June Is Finally Here» como título para a sua última faixa, cruzamo-nos com um «Junho» (ou a chegada de Junho) puramente retórico. Música e ouvintes são colocados numa outra intemporalidade (num tempo passado ou futuro) onde conseguem comunicar. Os gemidos de fruição do gesto de execução prosseguem, a espaços, durante «Delivering The Groceries...». Sendo também gemidos de prazer melómano, alertam para a fragilidade de um modelo assente sobre uma bipartição do universo musical em génio criador e ouvinte submisso. «What Burns Never Returns» recorda que, em algum momento, o executante terá sido ouvinte e permite, a quem adquire o disco, o preenchimento das suas brechas em termos interpretativos. Don Caballero sabe que, ao editar, perdeu o domínio sobre a sua criação. What burns never returns.

[CBM]

Eugene Chadbourne - Hellington Country

«The Hellingtons»
[CD Intakt, 1998]

«The Hellingtons» tem como referência óbvia Duke Ellington. Sugere até uma visão demoníaca da música do génio. E tem razão. Ao contrário da maior parte das edições de Eugene Chadbourne, nas quais a inclusão do seu nome e o título do disco são um enorme favor que ele faz ao ouvinte, este CD traz informação. Começemos então por aí: os Hellington Country são um grupo composto por Alex Ward (clarinete e sax), Pat Thomas (piano, teclados e electrónica caseira), Leslie Ross (fagote e charabela), Carrie Shull (oboé), Paul Lovens (bateria e percussão) e, claro, Chadbourne na guitarra e no banjo. A reunião dos músicos deveu-se à vontade de Chadbourne de ouvir as partituras deste projecto, tocadas. As partituras são feitas de retalhos de composições de Ellington que raramente ultrapassam um compasso, sendo cuidadosamente escolhidas, misturadas e remontadas. O processo da improvisação passa então para a escolha destes pequenos pedaços de papel, para a sua ordenação e colagem. A escrita musical não é feita

15

manualmente no pentagrama, mas pela escolha e sequenciação dos acontecimentos musicais criados por Ellington, previamente estilizados. Em 1962, Karlheinz Stockhausen apresenta assim a ideia de «Momentform»: «Uma vontade de compor estados e processos, no interior dos quais cada momento constitui uma entidade pessoal, centrada sobre si mesma e podendo sustentar-se a si mesma, mas que se refere, enquanto partícula, ao seu contexto na totalidade da obra.» Neste disco, Chadbourne vernaculariza inteligentemente esta proposta. O resultado final mostra um compositor de elevado sentido musical, que soube dosear as colagens, inserir improvisações, mudanças feitas pela aparição de minúsculas inserções de gravações dos originais. Os arranjos da música feitos para este *ensemble* favorecem os uníssonos guitarra/sopros e muitos pequenos espaços de um só instrumento. O carácter inicial da composição desaparece completamente. Apaga-se a sensação de colagem num delicado equilíbrio entre o escrito e o improvisado. Tudo parece bem, sem nunca soar a rigoroso. Cada músico parece ter a liberdade de se dirigir para onde quiser, estando no entanto consciente das definições a que também se pode



agarrar. Uma sensação de grande liberdade trespassa toda a música. Um dos melhores discos de Chadbourne.

[GF]

Joe Morris, Ken Vandermark & Hans Poppel

«Like Rays»

[CD Knitting Factory, 1998]

Joane Hétu & Jean Derome

«Nous Perçons Les Oreilles»

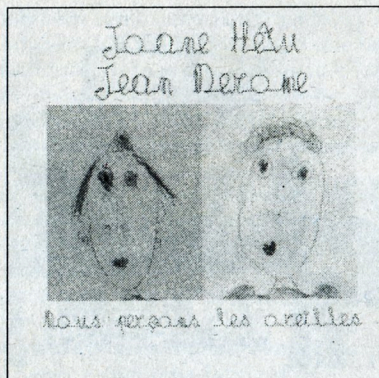
[CD Ambiances Magnétiques, 1998]

Cada tipologia da música tem os seus instrumentos preferidos, como é sabido. Na clássica são o violino e o violoncelo, no jazz e na música improvisada os

saxofones e, de uma forma geral, os sopros, no rock a guitarra eléctrica e, nas chamadas «novas músicas», sejam elas «cultas» ou de «clube», a electrónica. A conotação do tipo de sonoridade e de timbre com o género musical chega mesmo a ser irritante, levando inclusive a rotulações impróprias (se é que há alguma coisa de próprio no acto de carimbar seja o que for, pelo menos aquilo que, à partida, não deseja tais identificações). Quando ouvimos uma música para violino, para saxofone, para guitarra ou para sintetizador, adivinhámos grande parte das vezes qual a linguagem que vai ser utilizada, pouco lugar havendo para surpresas. Tudo está convenientemente arrumado nas suas respectivas prateleiras e é só escolher no imenso supermercado em que se tornou a música nos nossos dias. Tudo? Não é bem assim, porque ainda existem excepções...

«Like Rays», do trio constituído por Joe Morris, Ken Vandermark e Hans Poppel, os dois primeiros americanos, o último alemão, e «Nous Perçons Les Oreilles», dos canadianos Joane Hétu e Jean Derome, trocam as voltas à burocracia musical instalada. O primeiro disco é dificilmente caracterizável como jazz ou como improvisação, apesar de ser interpretado por músicos que nos habituámos a circunscrever a esse

espaço. Morris, o guitarrista, virá da tradição guitarrística do jazz eléctrico, aquela que vai de Charlie Christian a Sonny Sharrock, mas a sua energia discursiva e o modo como utiliza a electricidade não seriam estes se não fossem as escutas que terá feito dos grandes dedilhadores do rock e, muito em particular, do blues-rock. Um inovador ao nível das técnicas e do vocabulário, denota ainda as influências libertadoras de um Derek Bailey, se bem que mais contido e objectivo que este pioneiro da atitude «nem-nem». Vandermark, que aqui se limita a tocar clarinetes, distancia-se por uma vez que seja da pujante escola de Chicago do jazz pós-free para enveredar por algo que está a meio caminho entre o «third stream», essa elegante mescla de jazz e música «clássica» contemporânea saída das universidades americanas, e experimentação não-idiomática europeia, protagonizada por dissidentes do academismo musical. Poppel, por sua vez, alia o profundo conhecimento da história do piano «negro» nos Estados Unidos (ficou para a lenda a vez em que substituiu Thelonious Monk num concerto em que este se sentiu mal) a um estilo herdado do impressionismo que explica, de resto, a veia lírica que lhe reconhecemos. Resultado: uma música



de câmara urbana e actual que não aceita outra classificação senão essa. Do jazz mais avançado vêm também Hétu e Derome, mas o seu disco de parceria tem ligações mais directas com as músicas de «bricolage» (como a de Pierre Bastien ou dos Voice Crack, manipuladores de objectos), a «musique concrète» e a poesia fonética do que com a música improvisada. Saxofonistas ambos, utilizam igualmente a voz e pequenos instrumentos de percussão e de sopro para criar uma música de sons pequeninos e muitas vezes a-musicais, preocupada essencialmente com a construção de texturas em que tudo surge estilizado e impermanente. Num momento em que parece estar tão em voga, e de novo passados vinte

anos, uma música exibicionista que faz da improvisação um veículo para exercícios virtuosísticos sem outra razão de ser que não a espectacularidade, sabe bem ouvir estes temas descomprometidos e sem alinhamento definido. Haja esperança, minha gente.

[REP]

Jon Spencer Blues Explosion

«Acme»
«Magical Colors»
[CD e EP Mute, 1998]

«This is blues power» é a frase que abre e resume o último disco dos Blues Explosion, um disco que congrega em si próprio, de forma coerente e muito bem trabalhada, o rock, o punk, o funk, o R&B, o soul, o gospel, o country e até o hip hop, e que usa o punk rock para chegar ao coração do blues mais tradicional. Após a audição, o conceito «blues explosion» torna-se realmente explicativo.

Jon Spencer vem dos saudosos Pussy Galore, que nos anos 80 ultrapassavam na garagem a sujidade dos Sonic Youth. Em 1991 deu-se a explosão, com a junção de Spencer ao baterista dos Honeymoon Killers, Russell Simins, e ao guitarrista Judah Bauer. Até «Acme»,

foram redefinindo o rock à sua imagem com «The Jon Spencer Blues Explosion» (1992), «Crypt Style» (1992), «Extra Width» (1993), «Mo'Width» (1994), «Orange» (1994), «The Experimental Remixes EP» (1995) e «Now I Got Worry» (1996).

«Acme» vem recuperar e capitalizar a força de «Orange», que em 1994 lançou os Blues Explosion para o estrelato, estrelato que parece ter tido um interregno com «Now I Got Worry», disco que marcou um regresso aos primeiros tempos do punk. «Attack», a última faixa de «Acme», pode ilustrar esses primeiros tempos. Só não consigo perceber porque é que os críticos deixaram cair esse disco. Adiante... «Acme» foi gravado, produzido, misturado e tocado na primeira metade de 1998 por uma quase-multidão de personagens, em seis diferentes estúdios. Talvez seja por isso que transparece nitidamente uma atmosfera de divertimento. Em «Calvin» temos Calvin Johnson (Dub Narcotic) na gravação e o veterano T-Ray (Cypress Hill) nas misturas. O hip-hop entra pela mão de Dan The Automator em «Blue Green Olga», «Do You Wanna Get Heavy?», «Torture» e «Talk About the Blues». Jim Waters, que já tinha participado em trabalhos anteriores da banda, reemerge em «Lovin' Machine». O grande Steve Albini (Big Black/

Shellac) grava grande parte dos temas e influencia decisivamente o som de «High Gear». Outro notável é Alec Empire, que põe os nossos ouvidos à prova em «Attack», onde o techno dá cartas ao punk. Para a lista de produtores ainda há que referir Nick Sansano (Sonic Youth e Public Enemy) e Chris Shaw (Butthole Surfers e Weezer). Entre os músicos que ficam para a história de «Acme» contam-se Cristina Martinez e Hollis Queens dos Boss Hog, projecto paralelo de Jon Spencer. Greg Foreman e Jill Cunniff surgem com a cortesia de, respectivamente, Delta 72 e Luscious Jackson. Rick Lee, dos Skeleton Key, introduz ondas curtas de rádio em «Talk About the Blues» e o homem dos sete instrumentos, Jeremy Jacobson (aliás The Lonesome Organist), delicia-nos com o seu órgão de trazer por casa em «Magical Colors». «Magical Colors» foi a música que deu o mote ao EP decorrente do álbum, que dá ainda direito a dois temas que não constam no disco, poderosos e definitivamente virados para o rock. Vale a despesa, portanto. Resumindo, «Acme» é uma festa que dura 13 temas, quase 45 minutos, ideal para estas andanças de fim de século e milénio. Pode ser a porta de entrada mais fácil para quem não conheça o trabalho da banda, mas não é por isso que deixa de ser um disco fantástico. O

próprio nome reflecte o carácter mais abrangente que Jon Spencer quer dar à sua Blues Explosion. Ultimamente, tem sido o disco mais ouvido no meu prédio (pelo menos o que tem sido ouvido mais alto). Só não consegui ainda descobrir se os meus vizinhos gostam ou não.

[VD]

Robert Marcel Lepage & Martin Tétreault

«Callas: La Diva Et Le Vinyle»
[CD Ambiances Magnétiques, 1998]

David Shea

«The Poem of Nuestra Signora»
[CD More Music, 1997]

«Callas: La Diva Et Le Vinyle» é um escândalo. Até a supostamente mais aberta «The Wire» crucificou o disco, argumentando que é inadmissível brincar assim com a memória da grande cantora de ópera lírica que foi Maria Callas. E no entanto... que belo disco Martin Tétreault e Robert Marcel Lepage conceberam, não tanto por acrescentar alguma coisa de novo às carreiras de ambos e, designadamente, à do primeiro — a manipulação de velhos LP com óperas interpretadas pela diva diz-lhe mais directamente respeito —, mas pelo rasgo conceptual

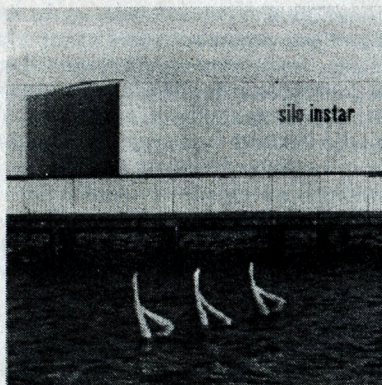
da obra. O curioso é que eles têm alguma culpa pela polémica surgida, que não resulta apenas dos preconceitos instalados e da falta de humor reinante no mundo da música: para todos os efeitos, ao apresentarem este disco como uma homenagem à dita e à invenção do disco de vinil na pessoa institucional da EMI, utilizando uma ironia de muito subtil e tortuoso discernimento em vez da mais fácil e identificável sátira, candidataram-se a levar paulada — o mais não seja por a coisa provocar alguma confusão quanto aos propósitos existentes. A verdade é que entre as notas que acompanham o CD, com uma aparência muito séria, e o seu conteúdo musical a distância é enorme. Pôr a voz da Callas a imitar caniches ou sirenes de alarme ou relacioná-la com a música árabe, a aeróbica e a caça só podia transformar em parafusos os cabelos mais vetustos (imaginem a cena, por favor). Seja como for, com um clarinete e três gira-discos, esta parêntese criou a mais crítica e rebelde criação de música interventiva desde há muitos anos. Crítica contra o quê, perguntarão os menos avisados? Contra o sistema, a academia (oiçam-se «À l'Opéra» e «Le conservatoire»), as instituições clássicas. Crítica, mas não borgessa, entenda-se, porque a sonoridade típica do género ópera, a



sua atmosfera, as suas cores, são para aqui transladadas com uma objectividade que só pode ser motivada pela paixão. Este não é um disco anti-ópera, mas um trabalho de decantação das suas formas, remetendo-nos inevitavelmente para as deslumbrantes «Europeras» de John Cage. O caso de David Shea com «The Poem of Nuestra Signora» já é um tanto diferente. Tendo como matéria-prima as músicas tradicionais de várias regiões da Itália (e não só, a música antiga também, designadamente as «Cantigas de Santa Maria»), o habitual colaborador de Zorn coloca programações de ritmos drum 'n' bass por baixo de gaitas de foles e launeddas e processa, via sampler, agrupamentos de cordas semi-clássicos

sem outro propósito senão o de construir híbridos musicais. Já não é a colagem de materiais que o atrai, mas a construção de neo-músicas, com uma postura por vezes insuportavelmente «blasé». Nada tenho contra as hibridações musicais, creio até que não existem músicas puras no Mundo e que nem seria bom se existissem, pelo que tal revela de fechamento, mas este tipo de atitude impositiva e leviana começa a incomodar-me. E incomoda-me, até, pela sua falta de humor e perspectiva, limitando-se a juntar isto àquilo e a ver como fica «giro» o resultado, o que, diga-se para mais, é muito americano. Salva o álbum, como aliás acontece em todos os outros da sua discografia, o bom gosto e o sentido das proporções de Shea. Há partes, mesmo, que são francamente cativantes. Só que, às vezes, não chega...

[REP]



Silo

«Instar»

[CD Swim, 1998]

Apercebi-me tarde de mais de como foi o ano de 1998. De repente, e de uma maneira brusca, os grandes discos deste ano situam-se nos terrenos surpreendentemente férteis do pós-rock. Então acabo com Silo, por ventura o mais rochoso dos discos que ouvi, esquecendo o magnífico disco dos Sonic Youth, «A Thousand Leaves».

Os Silo são um trio dinamarquês que nasceu do subgénero musical do *heavy-metal*. Trocaram a cadência desenfreada e galopante da electricidade por um tic-tac

metronómico instrumental. Trocaram as vozes cavernosas por palavras sussuradas. E sobretudo trocaram a vontade de correr em *sprint* para, passo a passo, chegarem mais longe. É impressionante sentirmos a energia de outras andanças encerrada num colete de forças com colarinhos e botões de punho. Sem nunca resvalar para a libertação fácil dessas energias, «Instar» surpreende ainda pelo hábil e inesperado uso da electrónica. Com os Fridge, os Silo são os mais incógnitos vencedores do rock doméstico com olho no futuro. Regalem-se com um grande festim vitamínico.

[PeS]

Telectu, Sclavis & Berrocal

«Jazz-Off Multimedia»

[CD NON/AnAnAnA, 1998]

Carlos Bechegas

«Flute Landscapes»

[CD AudEo, 1998]

Enquanto os Telectu prosseguem a publicação «dentro-de-portas» (e ainda que com distribuição no estrangeiro) de registos com a colaboração de músicos internacionais — em «Jazz-Off Multimedia» os franceses Louis Sclavis



e, mais uma vez, Jac Berrocal —, depois de um disco saído na Grã-Bretanha Carlos Bechegas decide-se com «Flute Landscapes» pela edição nacional e a solo. O primeiro é um excelente trabalho, dos melhores que a desigual discografia do duo português oferece, e o outro agrada, se bem que não tenha a chama do anterior. Cada um a seu modo, são uma mostra da vitalidade que a música experimental e improvisada começa a ter no nosso país, e não por acaso vindos de nomes consagrados daquela que, infelizmente e apesar de tudo, ainda não podemos chamar «cena portuguesa». O disco dos Telectu com Sclavis e Berrocal, gravado ao vivo no Festival de Jazz de Guimarães em 1995, é um daqueles exemplos em que a livre-

improvisação se encontra com um determinado ambientalismo, se é que ainda podemos chamar assim às sugestões de atmosferas e estados de espírito que vão marcando a década de 90 e estão longe de serem, apenas, fundos indutores. Vítor Rua toca guitarra eléctrica e encarrega-se das bases electrónicas, sobretudo com recurso a fita, repetidos papéis de solistas têm Jorge Lima Barreto em piano (também sintetizador, mas menos) e Louís Sclavis nos clarinetes e no saxofone soprano, com destaque para o segundo, e Jac Berrocal limita-se quase só a um trabalho de coloração com o seu inconfundível trompete, o que é pena e o único grande senão deste novo álbum. Pelo que escutámos em «À Lágardère», a sua anterior colaboração com os Telectu, podia fazer muito mais e melhor num contexto como este.

Seja como for, e não obstante esta divisão de tarefas, a tónica de «Jazz-Off Multimedia» vai para a arquitectura de conjunto, chegando-se a algum pontilhismo, tal a renda de pequeníssimos elementos que se vão associando ao longo das faixas. Torna-se patente, ainda, que houve um apurado trabalho de edição e produção, com selecção de momentos, montagem e mistura, ganhando as interessantes feições de uma pós-

composição feita com os materiais improvisados. Para quem não compreender a referência ao multimédia no título, fica uma explicação: no concerto em Guimarães, os quatro intervinientes fizeram-se acompanhar por imagens vídeo. No disco perde-se, obviamente, esta dimensão, o que até poderia justificar a sua não alusão no mesmo se não fosse a função primordial de qualquer CD de música improvisada: documentar um acontecimento que, pelas suas características intrínsecas, é irrepitível. Quanto a «Flute Landscapes», refira-se que se trata de um disco não necessariamente de «exercícios», pois tal termo nos remete para esquematismos frios e rígidos, mas de pequenos temas em que se vão experimentando técnicas muito concretas e ideias discursivas isoladas, reduzindo os meios ao dispor àqueles só que são indispensáveis à sua solução. Carlos Bechegas usa a voz, a respiração e sons não notáveis numa partitura para explorar as possibilidades do seu instrumento e, por vezes, até para as ultrapassar — designadamente quando já não é uma flauta o que ouvimos mas algo sem identidade definida. Poucas vezes, entre nós, a perspectiva dos improvisadores é de pesquisa, o que vem aumentar a importância deste

lançamento.

O ex-Plexus toca por vezes «demasiado», esquecendo-se do valor da contenção e do silêncio, e repete fórmulas e vocabulários, mas tem a louvável virtude de alargar o seu mapa de sons e levar à letra os velhos conceitos do experimentalismo, aqueles mesmos que, nos anos 70 e por exemplo, um Stockhausen levou à prática com as suas composições para caixinhas de música ou Berio realizou com as parcerias entre intérpretes «clássicos» e de free jazz, para já não falar nas incursões étnicas do grupo de rock alemão Can. O CD peca, talvez, por ser excessivamente longo, sem grandes variantes que possam renovar o interesse do auditor (um risco sempre presente quando se parte para uma sessão solitária com um instrumento monofónico), e pela desproporcionada reverência que faz a algumas personalidades da improvisação, como Evan Parker, Steve Lacy, Peter Kowald e Derek Bailey (curiosamente, nenhum deles flautista). Assumir as influências é uma coisa, e fica sempre bem a qualquer um, tocar «à maneira de» já tem mais que se lhe diga.

[REP]

Vários

«Great Jewish Music: Marc Bolan»

[CD Tzadik, 1998]

Prematuramente falecido em Setembro de 1977 num acidente de automóvel do qual a sua namorada, que na altura conduzia e do qual saiu ilesa, nunca se conseguiu ilibar, Marc Bolan é um músico de que toda a gente fala, mas que poucos abaixo dos 40 anos verdadeiramente conhecem. E no entanto, entre 6 de Março de 1971 com «Hot Love» e 16 de Setembro de 1972 com «Children of the Revolution», conseguiu atingir por cinco vezes a primeira posição do *top* londrino de singles, para além de, por três vezes, ter sido *top 2*.

Foi um sucesso absolutamente fulgurante, meteórico e inesperado, para quem tinha começado a sua carreira num obscuro duo de música acústica designado por Tyrannosaurus Rex. Seria a vaga do glam-rock, da qual Bolan foi um dos principais protagonistas, a par de Bowie, Roxy Music e os primeiros discos de Eno, que lhe permitiram os seus efémeros, mas intensos, dias de glória. Evitando a sofisticação e até algum experimentalismo pop de outros, Bolan investiu num rock eléctrico de canções acessíveis, que rapidamente se tornaram em hinos para uma geração



sem referências mais interessantes. Mas foi a sua simplicidade que verdadeiramente o liquidou: incapaz de se renovar, Marc Bolan ficou preso ao sucesso do glam-rock e às efémeras revoadas da música pop. Se em 1973 ainda conseguiu alcançar sucesso com «The Groover» (*top 3* em 16 de Junho), o seu declínio comercial foi rápido. Embora continuasse a gravar sem parar, entre 1974 e 75 mais não conseguiu do que posições muito secundárias nas tabelas de vendas, ao mesmo tempo que era rapidamente esquecido. Surpreendentemente, foi recuperado pelo punk como um dos seus ídolos e parecia estar a redefinir a sua carreira quando o acidente de automóvel o atirou para o outro mundo. É esta personalidade contraditória, mas

talentosa, que a Tzadik homenageia agora, prossequindo a sua série de «Great Jewish Music» que anteriormente tinha dedicado a Burt Bacharach e Serge Gainsbourg. O método de abordagem é o mesmo: tomam-se as canções mais populares do compositor, convidam-se músicos muito variados (alguns mesmo perfeitamente desconhecidos) e dá-se-lhes liberdade total para a sua recriação. Se este sistema funcionou perfeitamente com Bacharach e deixou um pouco a desejar com Gainsbourg (fundamentalmente porque os músicos envolvidos não se conseguiram libertar totalmente dos vícios do iconoclasta francês), aqui atinge as raias do sublime. Se exceptuarmos a versão previsível e muito ortodoxa de «Children Of The Revolution», a cargo de Marc Ribot e Arto Lindsay, as restantes 18 canções agora reinterpretadas constituem um verdadeiro manual sonoro de como fazer versões. Nalguns casos, *hits* como «Telegram Sam», a cargo de Rebecca Moore, ou «Get it On» por Kramer, são absolutamente superlativos, criando no ouvinte a sensação de que está ouvir novas canções, ou que, quando muito, apenas levemente evocam os originais em que se inspiram. Músicos como Danny Cohen («Lunacy's Back»), Vernon Reid («Jeepster»), Buckethead («20th

Century Boy») e Tall Dwarfs («Ride A White Swan»), somam-se aos mais famosos Lloyd Cole («Romany Soup»), Gary Lucas («Deboraarobed»), John Medeski («Groove A Little») e Mike Patton («Chariot Choogle»). Apenas se lamenta a ausência de «Hot Love», o maior sucesso de Marc Bolan. Afinal, este registo representa aquilo que considero verdadeiramente exemplar num disco de versões: ao contrário do que pretendem alguns críticos musicais reaccionários da nossa praça, rever uma canção tem mais significado na perspectiva da criação de algo de novo, ou até da sua subversão, do que numa mera operação de mimetismo reverente e submisso. Foi isto que aconteceu neste CD. Não sei se Marc Bolan o justificava inteiramente, mas o resultado ultrapassa largamente tudo o que o músico poderia alguma vez imaginar.

[JS]

Zzzzzzzzzzzzzzzzzp!

«Ficta003»

[MiniCD FICTA/AnAnA, 1998]

Em boa hora surgiu esta nova colecção da Ananana, iniciada no final do ano passado. Destinada a divulgar obras de pequeno formato e autores em início



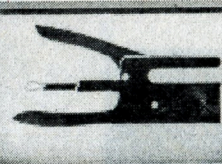
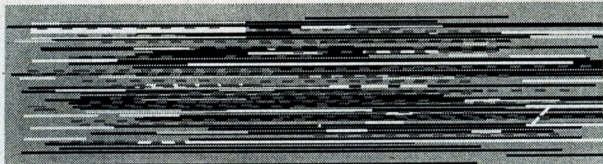
de carreira ou pouco conhecidos, apresenta, até pelos fracos custos envolvidos na edição, a possibilidade de correr ainda mais riscos dos que as edições «normais». Assim aconteceu com as improvisações de guitarra por Gonçalo Falcão e a deambulação de André Maranhã sobre um texto de Beckett a partir de um tema de Schubert, e assim sucede agora com a estreia discográfica deste colectivo do Porto.

O que me agradou particularmente na música dos Zzz...p! é a sua capacidade para evitar os clichés habituais da música electrónica. O grupo soube encontrar o ponto óptimo de convergência entre diversas influências, sem se prenderem rigorosamente a nenhuma, o que torna a sua música em

algo de tão intrigante quanto sedutor. Se em alguns momentos parecem ficar prisioneiros da velha música industrial do início dos anos 80, logo habilidosamente lhe fogem aproximando-se de alguma música de dança, mas sem nunca lhe sucumbirem completamente; nesta indefinição reside a sua maior virtude, porque vai a cada momento acrescentando elementos variados que podem oscilar entre uma sugestão pseudo-pop até à pura experimentação. Assim se desenham quatro temas (ou melhor, três temas e um interlúdio de 46 segundos), cada um deles contendo múltiplas perspectivas de abordagem, com destaque especial para o último, «Illogical Progression».

É especulativo pensar se este balanço animador num disco com menos de 20 minutos é susceptível de ser confirmado, ou mesmo ampliado, num CD com 50 ou 60 minutos. Para já, a estreia é suficientemente prometedora para justificar a concessão de novas oportunidades.

[JS]



QUEIMA-ROUPA

por José António Moura

Bisk

«Ticklish Matters» [CD Sub Rosa, 1998]

Como, a partir do *drum & bass*, se conseguem resultados mais interessantes. Bisk é um artista concreto, carpinteiro e mestre colador, utilizando o sampler para criar situações de instabilidade rítmica e melódica várias vezes por tema. Tudo somado resulta numa tensão que o é sobretudo porque o padrão seguinte é improvisável mas também porque a obra é contaminada por pontos de erudição que impõem um respeito por certa tradição — o piano, por exemplo, é recorrente. «Piano Music By Error System» (tema 9) é uma descrição bastante fiel.

Balihu

«I Was A Disco Malcontent - Best Of Balihu Records» [CD Oxygen Music Works, 1998]

A ténue fronteira entre *house* e *disco* cria uma zona de divertimento quase puro, *glamour* e sexo ao sabor do momento. Esse é o espírito desta coleção de temas de Daniel Wang, orgulhosamente construídos com base em obscuros samples de *disco*, cuja musicalidade só é possível de ser apreciada por quem gosta de sair para dançar. Balihu tem subjacente um bom-

gosto retro na dose certa, movido por uma vontade criadora ao serviço da boa disposição. Por vezes genial.

Neil Landstrumm

«Pro Audio» [CD Tesor, 1998]

Contra o esqueleto insípido do *techno* cheio de homens e mulheres iguais e banais, desejando ser fatais como o raio. Contra a programação imbecil. De NY com amor, *techno* programado com a cabeça noutra classe de gostos e o corpo sozinho, sem o engate da noite e quase orgulhoso disso. Landstrumm é *sci-fi* para o seu próprio bem e, se não faz avançar muito as coisas, pelo menos arrasta-as para um lado diferente.

Two Lone Swordsmen

«Stay Down» [CD Warp, 1998]

Perto da música popular não é possível arriscar muito mais que Weatherall/Tenniswood, com a sua electrónica personalizada em que uma ideia forte nunca vem só. Eximios na infiltração da melodia com uma sutileza fora do vulgar, conseguem que alguns motivos *déjà vu* soem absolutamente sintonizados com um futuro

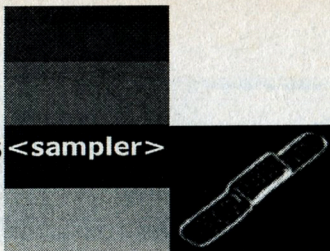
musical que continua a acontecer enquanto lêem estas linhas — «As Worldly Pleasures Wave Goodbye» termina o disco com um borbulhar subaquático de uma elegância arrebatadora, sugerindo uma vítima de afogamento a descer às profundezas com o vestido Prada certo.

Atom Heart

«Dropshadow Disease» [CD Rather Interesting, 1998]

Sem recuar perante nada, Atom Heart diz «A estética primeiro!» A brincadeira digital de vanguarda explora desta vez a ideia da arte visual criada no Photoshop e no Clipart, colocando o computador (não como criador mas) como intérprete. Ganha mesmo o direito a cantar textos fornecidos pelo Criador (ele próprio também cantor). Temos então mais um universo fechado, uma feira de diversões com atracções ecléticas tornada disco *pop* de uma época que não vem nos livros nem nas previsões.

Pedro Ivo Arriegas <sampler>



Lounge Lizards

«Queen of All Ears» [CD Strange & Beautiful Music, 1998]

O regresso dos Lounge Lizards à melhor forma. O líder Lurie alargou a formação, retirou ensinamentos da sua National Orchestra e foi tornando cada vez mais inadequado o rótulo imposto de fake-jazz. A música é já superior às tipificações, reflexo de um percurso singular que interessa ir acompanhando.

Bennie Maupin & Dr. Patrick Gleeson

«Driving While Black» [CD Intuition Music & Media, 1998]

Duas peças fundamentais no revolucionário sexteto de Herbie Hancock (oiça-se «Sextant» recentemente reeditado), em manobras no tempo presente. Sopros em tapete rítmico é uma conjugação familiar, mas quando a sinergia acontece e o resultado não deslustra é sempre de escutar.

World Standard

«Country Gazette» [CD Asphodel, 1998]

Uma deslumbrante viagem em busca do mito yankee, musicalmente inspirada por um largo

leque de trovadores, entre eles um Hank Williams espectral, e também (ver contra-capa em puro inglês macarrónico) John Fahey, filtrada através da distorção sensorial própria de um estrangeiro para a elaboração do melhor country-bonsai de que há memória.

Vários

«Covert Operations» [CD Eighteenth Street Lounge Music, 1998]

Pela mão dos Thievery Corporation apresentam-se nesta excelente recolha outros colegas de profissão (Avatars of Dub, Ursula 1000 e Thunderball), cujas intenções interessa rapidamente descobrir, pois aprestam-se para conquistar o lugar de quem se foi deixando adornar à sombra dos louros conquistados.

Yoshinori Sunahara

«Take Off And Landing» [CD Bungalow, 1998]

Com apreciável sentido lúdico, Sunahara executa um frenético exercício de corte e colagem, que com inusitada frequência se deixa perturbar por um completo catálogo de acidentes sonoros, desmontando o «easy-listening» e impondo-lhe um inesperado cunho futurista.

contactos:

AUM Fidelity

POBox 170147
Brooklyn, NY 11217
EUA

More Music

Via Acque gradate 9
34074 Monfalcone GO
ITALIA

Pogus Productions

POBox 150022
Van Brunt Station
Brooklyn, NY 11215-0022
EUA

www.taojones.com/pogus.htm
pogal@ix.netcom.com

Potlatch

BP 205 - 75921 Paris Cedex 19
FRANCE
www.potlatch.digiweb.fr
potlatch@worldnet.fr

Sonore

BP 94 - 33402 Talence Cedex
FRANCE
www.sonore.com
stofer@sonore.com

Tzadik

61 E. 8th Street - Suite 6
New York - NY 10003
EUA

monitor
Editores

Rui Eduardo Paes [REP]
Paulo Somsen [PS]

**Colaboradores
neste número**

Pedro Ivo Arriegas [PIA] | Vasco Durão [VD] | Carlos Branco Mendes [CBM] | Rui Neves [RN] |
Gonçalo Falcão [GF] | José António Moura [JAM] | Pedro Santos [PeS] | Jorge Saraiva [JS]

Contacto Apartado 21671, 1137-001 Lisboa
emonitor@esoterica.pt

Assinaturas 12 números 2.000\$00
em cheque ou vale postal, em nome de
«Monitor», para despesas logísticas e de